



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Barokowy romans wierszowany - problemy gatunku i dyskursu : (na przykładzie "Wizerunku złocistej przyjaźnią zdrady" Adama Korczyńskiego)

**Author:** Artur Rejter

**Citation style:** Rejter Artur. (2010). Barokowy romans wierszowany - problemy gatunku i dyskursu : (na przykładzie "Wizerunku złocistej przyjaźnią zdrady" Adama Korczyńskiego). "Język Artystyczny" (T. 14 (2010), s. 57-82).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Barokowy romans wierszowany —  
problemy gatunku i dyskursu  
(Na przykładzie  
*Wizerunku złocistej przyjaźni zdrady*  
Adama Korczyńskiego)**

Epoka baroku jest okresem, w którym część z prawideł retoryczno-stylistycznych stanowiących dziedzictwo antyku — po czasie renesansowej wyrażonej kontynuacji starożytnych wzorców — została poddana rewizji. Wiele bowiem z ustaleń normatywnych wyznaczających mapę obszaru piśmiennictwa stanowiło podstawę kreatywnego przetworzenia, co było zgodne z barokowymi postulatami estetycznymi, dotyczącymi nie tylko literatury, ale kultury w ogóle. To epoka, kiedy na znaczeniu zyskuje forma z jej kunsztownością jako cechą naczelną, co rzutuje na sposób pojmowania retorycznej zasady stosowności: „W estetyce barokowej doszło do zachwiania zasady *decorum*. Uległa tu przede wszystkim rozluźnieniu reguła stosownego kojarzenia sfer *verba* i *res* na korzyść maksymalnego uprzywilejowania tej pierwszej” (Michałowska 1998c: 895). Przewartościowania tego typu nie pozostają bez wpływu na uniwersum genologiczne baroku. Wiele z utworów bywa przyporządkowanych do różnych wzorców gatunkowych, o czym zaświadcza opracowania literaturoznawcze poświęcone piśmiennictwu staropolskiemu. Wynikało to również — prócz specyficznego stosunku twórców staropolskich do teorii trzech stylów — z genetycznej pograniczności genologicznej niektórych tekstów. Problem dotyczy przede wszystkim gatunków narracyjnych, często nieskodyfikowanych, które w późniejszych epokach zyskały odrębną tożsamość genologiczną, manifestującą się także w gatunkowej etykietce nazewnicznej. „W terminologii literackiej okresu staropolskiego używano różnych nazw określających fabularne utwory prozą (lub wierszem). Dominowała *historia* [...] odnoszona zarówno do nowel, jak i do utworów większych rozmiarami, o odmiennej tematyce i kompozycji, które w późniejszym okresie miały zyskać nazwę »powieści«, ale w XVII w. były też niekiedy określane mianem romansów. [...] Słowo »historia« (mające też wiele innych zastosowań w języku ówczesnym) pojawiała się w tytułach utworów romansowych [...]. Dokumentacja słowa »romans« pochodzi z końca XVII w. [...] Termin ten upowszechnił się dopiero w wieku oświe-

cenia, stosunkowo szybko został jednak wyparty przez rodzimą »powieść« (Michałowska 1998b: 822). Retoryczne prawidła romansu, wiążanego z opowiadaniem retorycznym jako składnikiem mowy, sięgają czasów antycznych, ściślej: Cyserona. W czasach nowożytnych teoria romansu została przeformułowana we Włoszech, gdzie wskazano na jego wykładniki genologiczne. Wykładnikami owymi miały być cechy odróżniające romans od eposu, głównie sprowadzone do specyficznej kreacji bohatera i waloryzacji wątków miłosnych w fabule dzieła, która obfitowała w „narodziny, śluby, zgony, pojedynki, turnieje, walki, morskie podróże, niespodziewane spotkania i rozpoznania, zasadzki, porwania, oszustwa, próby ciągnięcia zysku z cudzego nieszczęścia itp.” (Michałowska 1998b: 823). Wyznaczniki te, częściowo zmodyfikowane później przez teoretyków francuskich, pozostały jednak ważnymi cechami romansu jako gatunku także w okresach późniejszych. Dochodzi tu ponadto problem specyfiki gatunku staropolskiego i jego miejsca w ówczesnej kulturze. Z jednej strony niejednokrotnie wzorce genologiczne docierały do nas (za sprawą sformułowanych teorii i/lub przez przejmowanie obcych wzorców literackich) z różnych kręgów europejskich i podlegały procesowi adaptacji, z drugiej — stanowiły podstawę przetworzenia i powstania zmodyfikowanych, na skutek wprowadzonych innowacji, a w pewnym sensie nowych gatunków (Michałowska 1982: 117—125). Ta pamięć tradycji, w postaci schematów fabularnych, toposów czy innych elementów strukturalno-ideowych dzieła, mogła być nawet wyostrzona w utworach późniejszych (Freudenberg 2005). Należy jeszcze raz podkreślić, że wiele gatunków staropolskich, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, jako nowych w uniwersum komunikacyjnym, niebędących wyraźnymi kontynuacjami starożytnych *species*, pozostawało poza zasięgiem teorii genologicznej, były to więc formy genologiczne nieskodyfikowane (Michałowska 1998a: 283).

Dzieje romansu staropolskiego sięgają początków XVI wieku. Gatunek ten, reprezentowany w epoce baroku przez cztery odmiany strukturalno-tematyczne: sentymentalno-przygodową, epicką, historyczną i hagiograficzno-biograficzną<sup>1</sup>, mógł występować — podobnie jak nowela — zarówno w formie prozatorskiej, jak i wierszowanej (Michałowska 1998b: 826). Badacze zauważają jednak, że najczęściej romans staropolski, przede wszystkim barokowy, dotyczył problematyki sentymentalnej, miłosnej (Michałowska 1972; Maciejewska 2001). Wiele z cech romansu przypisać można staropolskiej noweli — oba gatunki należą do niższych rejestrów stylistycznych, pełnią przede wszystkim funkcję ludyczną i dydaktyczną, a ich styl — silnie związany z ży-

---

<sup>1</sup> Niektóre opracowania przedstawiają nieco inną typologię staropolskiego romansu, opartą głównie na czynniku tematycznym. Por. np. propozycję J. Krzyżanowskiego (1962), który dzieli romans szesnastowieczny na: pseudohistoryczny, rycerski, moralistyczny, błazeński, religijny oraz humanistyczny.

wiołem potoczności i konwencją estetyczną poezji dworskiej — określić należałoby mianem polifonicznego (Rejter 2008). To pozwala zaliczyć je do obszaru staropolskiej literatury popularnej<sup>2</sup>. Warto jednak wskazać różnice, związane głównie z typem substancji tekstu. Utwory wierszowane bowiem pozostają jednak w bardziej wyrazistym związku ze wzorami barokowej literatury wysokoartystycznej (Rejter, w druku).

Niniejszy artykuł stanowi próbę wskazania cech gatunkowych — w perspektywie genologii lingwistycznej — barokowego romansu wierszowanego oraz określenia jego miejsca w uniwersum ówczesnej komunikacji. Obserwacje poczynione zostały na materiale utworu Adama Korczyńskiego pt. *Wizerunk złocistej przyjaźni zdrady*. Zarówno autor, jak i jego dzieło, z uwagi na ubogą liczbę zachowanych informacji, nie zostali precyzyjnie umiejscowieni na mapie kultury staropolskiej. Dzięki tytułowi jednej z fraszek (*Moda terażniejsza anni 1698—<v>i*), pomieszczonych w utworze, można określić czas powstania romansu na koniec XVII wieku. Postać Adama Korczyńskiego natomiast pozostaje właściwie nieznana<sup>3</sup>, wiemy jedynie, że pochodził prawdopodobnie z Korczyna (okolice Sambora) w ziemi przemyskiej, związany był ze szlachtą zaściankową, być może studiował we Włoszech, znał język łaciński i ruski (Grzeskowiak 2000: 5—7). Fabuła romansu daje się streścić w kilku zdaniach: „Bohater opowieści, Polak, romansuje z Włoszką, a równocześnie »chytrym kunsztem« zdobywa przyjaźń jej męża. Ów banalny motyw romanśów autor doprowadza do zaskakujących rozwiązań; bohater powieści przekonuje Włocha, że istnieje druga kobieta jak dwie krople wody podobna do żony włoskiego rajcy, a przekonawszy go o tym, w drastyczny sposób prowadzi dalszy ciąg akcji romanśowej w obecności Włocha” (Hernas 1998: 542). Ostatecznie Polak uwodzi Włoszkę i oszukując jej męża, ucieka z nią, wystawiając starego Włocha na pośmiewisko całego miasta. Jak zauważają badacze, romans Korczyńskiego jest przykładem utworu o stosunkowo mało skomplikowanej — w porównaniu z innymi reprezentantami tego gatunku — fabule. Właściwie występuje tu jeden wątek, mało pojawia się dygresji czy epizodów (Maciejewska 2001: 122—123). Zwraca jednak uwagę skomplikowana struktura tekstu, zdradzająca epizodyczny miejscami charakter dzieła, o czym w dalszej części tekstu.

Romans jako przykład staropolskiego gatunku nieskodyfikowanego wymaga dookreślenia jego cech genologicznych. Wydaje się, że pomocne mogą się okazać założenia genologii lingwistycznej, która wzbogaca refleksję nad gatunkami literatury pięknej między innymi o aspekt pragmatyczny, sytuując je w ob-

<sup>2</sup> Więcej na temat cech staropolskiej literatury popularnej por. Rejter 2007.

<sup>3</sup> Autor przedstawił się na karcie tytułowej dzieła za pomocą osobliwej sygnatury:

Imię ma z raju, SKI ogon nazwiska,

ROK wspaczni głową, CZYN w środek się wciska.

szarze szeroko pojętej komunikacji społecznej. Rozluźnia także kategorialny gorset dawnej genologicznej refleksji literaturoznawczej, opowiadając się za ujęciem typologicznym (Witosz 2005)<sup>4</sup>. Uwagi natury genologicznej poczynione poniżej zmierzać będą zatem do konkluzji dotyczącej dyskursywnego wymiaru poddanego analizie gatunku.

Pierwszym z wybranych do analizy aspektów gatunkowych barokowego romansu wierszowanego jest **aspekt strukturalny**. W wypadku utworu Korczyńskiego można mówić o niezwykle przemyślanej i konsekwentnej kompozycji całego tekstu. Dzieło składa się z dziewięciu części (tzw. *punktów*) obejmujących całość fabuły romansu, przeplatanych także dziewięcioma cyklami fraszek (zwanymi przez autora *lanczaftami* lub *okurencyjami*) w funkcji intermediiów niezwiązanych tematycznie w sposób ścisły z samą opowieścią. Pełnią one nie tylko funkcję retardacyjną wobec głównego tekstu fabularnego, ale same podlegają odrębnemu porządkowi dramaturgicznemu: „Ten bezprecedensowy w polskiej literaturze pomysł nie od razu spotkał się z przychylnym przyjęciem<sup>5</sup>, jest on jednak dowodem, iż Korczyński z całą premedytacją modelował odbiór swego dzieła, które należało czytać nieśpiesznie, nie po to, by jak najszybciej poznać rozwiązanie akcji, ale by delektować się poetycką swadą opowiadającego. *Lanczafty* nie są tylko opóźnieniem głównej akcji utworu, mającym wystawić na próbę ciekawość czytelnika, rządzą się własną dramaturgią. Odpowiedź na zagadkę zadaną na początku *Lanczaftu* trzeciego (III 1) znajdujemy w środku następnego (IV 8), gdzie jest zresztą dopowiedzeniem do innego epigramu poświęconego tej samej tematyce [...]” (Grzeskowiak 2000: 17). Należy ponadto zauważyć, iż niektóre z fraszek pozostają w pewnym związku tematycznym z tekstem narracyjnym. Prócz wielu drobiazgów epigramatycznych, opartych na kalamburze lub innym zabiegu stylistycznym, dotyczących rozmaitych błahych spraw codziennych, napotyka się fraszki nawiązujące do bogatej i zróżnicowanej problematyki stosunków damsko-męskich, a ta wszak stanowi oś fabularną *Wizerunku*... Można tu zatem wskazać wyznaczniki spójności semantycznej komunikatu, osiąganey za pomocą mechanizmów koherencji tekstu, który jawi się jako zorganizowana wedle zamierzonego porządku makrostruktura. Wyznaczniki te skupiają się wokół elementów współtworzących jedność tematyczną dzieła, przy jednoczesnym zachowaniu odrębności strukturalnych jego składników. Służą zatem koherencji globalnej komunikatu (Tomlin, Forrest, Pu, Kim 2001: 49). Koherencja ta osiągnięta zostaje dzięki użyciu leksyki określonych pól semantycznych (np.:

<sup>4</sup> To tylko niektóre z wyznaczników teoretyczno-metodologicznych. Więcej na ten temat por. Witosz 2005.

<sup>5</sup> Wcześniejsza edycja (z 1949 r.) dzieła Korczyńskiego polegała na osobnym wydaniu tekstu narracyjnego i cyklu fraszek. Ówczesny wydawca Roman Pollak uznał, że posłuży to uwydatnieniu jednolitości dzieła literackiego, a pomysł barokowego autora polegający na przeplataniu romansu fraszkami określił mianem niefortunnego (Grzeskowiak 2000: 17).

MIŁOŚĆ, CIAŁO, EROTYKA), ale przede wszystkim dzięki odwołaniom do wspólnotowych wyobrażeń o świecie, opartych na stereotypach językowo-kulturowych i wspólnym systemie aksjologicznym.

Wart uwagi jest wymiar strukturalny segmentów fabularnych analizowanego romansu. Każdy z *punktów* (pełniących funkcję rozdziałów) poprzedzony jest krótkim streszczeniem nazwanym argumentem, a będącym *de facto* fragmentem zapowiadającym<sup>6</sup>. Argument, umieszczony zaraz po tytule punktu, pełni, prócz podstawowej, wprowadzającej do akcji danego rozdziału, funkcję dodatkową — swoistego komentarza do przedstawianych wydarzeń. Oto przykład:

### ZŁOCISTEJ PRZYJAŹNIĄ ZDRADY PUNKT VII

#### Argument

Wydaje materyją **nieszczera mężowi**  
**żona, życzliwa** będąc **kawalijerowi**.  
Na **omamienie męża** przysłanemu ciurze  
strzyże dwie w kamizeli nożyczkami dziurze,  
czym *srodze oszukany mąż* był na biesiedzie  
wesół nadzwyczaj, o swej zapomniawszy biedzie.

P VII, 131<sup>7</sup>

Jak widać, odbiorca dzięki argumentowi zostaje wprowadzony w dalszy ciąg perypetii bohaterów romansu, ale otrzymuje także informacje wartościujące, które dotyczą postaci utworu i ich postępów (*nieszczera mężowi żona, (żona) życzliwa kawalijerowi, omamienie męża, srodze oszukany mąż*). Zastosowana leksyka, jednoznacznie oceniająca, jest ważnym sygnałem poziomu pragmatycznego utworu, który w zamierzeniu miał wprowadzić przede wszystkim bawić, ale nie stronił również od elementów dydaktycznych.

Argumenty poszczególnych punktów pełnią także funkcję spajającą część fabularną dzieła Korczyńskiego, rozbitą cyklami fraszek:

#### Argument

Znowu próbuje dama, jeżeli ów isty  
nie wkroczy z nią w przyjazne z komplementem listy.  
Jakoż dał się nachylić — kredens na papierze  
przymuje i nań poseł wdzięczny reskrypt bierze.  
Mąż szaty każe krajać, ale na to zgody  
nie masz, bo żonka woli czekać nowej mody.

P III, 63

<sup>6</sup> Szerzej na temat funkcji tego typu struktur tekstowych por. Rejter 2003.

<sup>7</sup> Pod przytoczonym tekstem podaję numer punktu oraz stronę, z której pochodzi cytat.



Metatekstowy wymiar argumentów przejawia się w elementach stanowiących sygnały nawiązania między poszczególnymi segmentami fabularnymi (*znovu, ów isty*). Są więc wyraźnymi wyznacznikami globalnej spójności tekstu.

Ważkim wyznacznikiem struktury badanego romansu jest także jego **kompozycja tematyczna**. W spetryfikowanym w tym obszarze gatunku, jakim był romans, badacze wskazują zespół motywów-toposów wyznaczających mapę fabuły romansowej. Oto zestaw owych *loci communes*: *Niezwykłe okoliczności towarzyszące narodzinom bohatera*, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, *Najemny pośrednik miłości*, *Wymiana listów miłosnych*, *Schadzka miłosna*, *Miłość nieświadoma*, *Miłość do osobnika tej samej płci w przebraniu*, *Bohater zwycięża przeciwnika*, *Nieprzyjaciół przeciwdziałają połączeniu się zakochanych*, *Porwanie*, *Przebranie bohatera lub bohaterki*, *Napad korsarzy lub rozbójników*, *Bohater (bohaterka) wzbudza miłość do osoby trzeciej*, *Bohater (bohaterka) w niewoli*, *Pozorna śmierć bohatera*, **Rozpoznanie** (Michałowska 1972: 463—466). Czcionką półgrubą zostały wyróżnione te z toposów, które rozpoznać można w *Wizerunku...* Korczyńskiego. Tworzą one wyrazistą sekwencję motywów fabularnych tekstu. Są tym samym ważnym sygnałem zgodności tekstu z tradycją gatunkową romansu, pozwalają zatem umieścić badane dzieło w określonym miejscu uniwersum komunikacyjno-kulturowego baroku i staropolszczyzny w ogóle. Oczywiście, należy pamiętać, że konwencje gatunkowe podlegały wielorakim przetworzeniom, powstawały teksty w różny sposób odnoszące się do prototypu gatunku — było tak również w przypadku romansu (Boruszewicz 2009). W ten sposób kreowała się barokowa (staropolska) wielobarwność literatury i komunikacji w ogóle jako immanentna cecha tamtych czasów, co przemawia za ciągłym zachwytem nad niepowtarzalnym urokiem kultury epok dawnych.

Analizując tekst na poziomie kompozycji, należy zauważyć, iż w *Wizerunku...* napotyka się też inne gatunki włączone w strukturę fragmentów narracyjnych (*punktów*) dzieła. Jest to przede wszystkim pięć pieśni — wyraźnie wyodrębnionych (dzięki zastosowanym odmiennym układom stroficznym, wersowym itp.) — o różnym wzorze metrycznym, wplecionych w różne miejsca narracyjnych segmentów utworu. Jedna pojawia się w punkcie II (*Pieśń*), jedna — w VII (*Pieśń utęsknionego małżonka*), trzy — w VIII (*Pieśń pasterska*; *Pieśń*; *Celeusma do Neptuna*). Reprezentują one różne odmianki stylistyczne gatunku pieśni: *Pieśń pasterska* jest stylizacją humorystyczną na utwór ludowy, *Celeusma do Neptuna* to utwór podniosły, przypominający modlitwę błagalną, pozostałe zaś — to konwencjonalne, liryczne pieśni miłosne typu popularnych podówczaś „pieśni, tańców i padwanów” (Weintraub 1977: 161). Te pieśniowe inkrustacje, meliczne precjoza dowodzące znaczącego kunsztu muzycznego tekstu (Pollak 1966c), występujące w części narracyjnej utworu, pozostają w związku tematycznym z dziełem, czasami stanowią jednakowoż element gry — na przykład ironicznej — z tematem i formą romansu poetyckiego (np.

*Pieśń utęsknionego małżonka* wobec wątku zdrady małżeńskiej czy *Pieśń pasterska* o tematyce erotycznej nawiązująca do ludowej symboliki erotycznej w kontekście romansu Polaka z zepsutą zamożną Włoszką, reprezentującą wyższe sfery). Takich zabiegów jest więcej w dziele Korczyńskiego, pisze o tym przekonująco Wiktor Weintraub: „Prawda, autor rozwija swą narrację starannie, z gustem, z troską o motywację i sytuacyjną, i psychologiczną (jakkolwiek i tu nie brak przekory i elementu zabawy, w ostatecznym bowiem rozrachunku służy ona do tego, co Pollak nazwał w swym studium uprawdopodobnieniem nieprawdopodobieństwa). Ale przy tym raz po raz narrację swą kapryśnie przerywa. Nie wszystkie pieśni, wplecione w tekst *Złocistej przyjaźni zdrady*, mają swe uzasadnienie kompozycyjne. Co więcej, główny wątek narracyjny dwa razy przerwany jest wtrąconymi opowiadaniem. I o ile dla pierwszego z nich, opowiadania rzeźnia, można znaleźć uzasadnienie kompozycyjne — ma ono mianowicie umotywować jego nienawiść do Włocha, to drugie, opowiadanie gospodarza Polaka z »punktu« czwartego o »kształtnej kradzieży« szpalerów u księcia norweskiego, takiego uzasadnienia już nie ma. Jest samodzielną nowelką łotrzykowską” (Weintraub 1977: 162). W dalszym wywodzie uczony zwraca uwagę na obecność komentarzy odautorskich, nierzadko o charakterze dygresyjnym, które również nie pozostają bez wpływu na kompozycję utworu i współtworzą mozaikę stylistyczną barokowego romansu (Weintraub 1977: 162—163).

Ważnym składnikiem szeroko pojętej struktury i kompozycji, poddanego obserwacji gatunku są anektowane przez niego inne genry o wysokim stopniu samodzielnności strukturalnej, stylistycznej i funkcjonalnej. Najczęściej takim gatunkiem bywa list. Problem ten występuje także w prozatorskiej noweli staropolskiej, niemniej jest ograniczony do przykładów obszerniejszych, zbliżonych do romansu właśnie (Rejter 2008). W *Wizerunku...* listy pojawiają się stosunkowo często, przede wszystkim stanowią środek komunikacji między kochankami (Włoszką i Polakiem). Co ciekawe, są pisane właściwie z zachowaniem zasad sztuki epistolograficznej, poddane jedynie formie wierszowanej, bogato inkrustowane barokowymi ozdobnikami stylu. Najciekawsze są listy miłosne, na przykład:

„A Madame!

Madame, wiem, iżem Cię odpowiedzią zrazu  
poturbował ostremu podobną żelazu,  
w czym nie w czas postszepszy [sic!] się, żałuję serdecznie  
tego, lub odżałować niepodobna wiecznie.  
Przeto pod sąd podpadam Twój — jakie karanie  
chcesz, ponieść jestem gotów na twe samo zdanie!  
Zaś jeślibym źle życzył, cymeryjskie cienie  
niech mię ogarną. Niech, gdzie nuncie strumienie,  
Acheront mię przeprawi w Awerny bez Stygi,



jeśli bym Ci przyjaznej nie dotrzymał ligi!  
W ostatku jeśli bym miał iść z Tobą nieszczerze,  
przez dekret Radamantów niech mię pod swą bierze  
straż Cerber tam, gdzie, przy drzwiach leżąc trupich kości  
na kupie, koło świeżo przychodzących gości  
łasi się, a gdyby chciał się wymknąć z piekła,  
takiego milczkiem nagle chwyta paszcza wściekła.  
Więc kończę tym: ostatni żywot Tobie gwoli  
odważę, że w tej długo nie będziesz niewoli”.

A tak, złożywszy wąsko, sygnetem przycisnął.

P III, 69—70

List Polaka opatrzony został nagłówkowym zwrotem do adresatki, w partii centralnej tekstu znajdują się właściwe gatunkowi epistolografii miłosnej wyznaczniki dynamizacji tekstu: nawiązania do sytuacji i listów wcześniejszych, wreszcie zamyka tekst listu zapewnienie o uczuciu do kochanki, które przybrało formę obietnicy trwania przy niej. Nie ma wprawdzie podpisu, jednak narrator informuje czytelnika o dopełnieniu formalności zapieczętowania listu. W przytoczonym tekście wiele znajdziemy z barokowej topiki, są tu przykłady antycznego i mitologicznego sztafażu, hiperbole, zdania wykrzyknikowe. Wszystko to potwierdza oryginalność listu, który — prócz etykietałno-komunikacyjnej — pełni także funkcję estetyczną. Nie wszystkie fragmenty epistolograficzne spełniają wszelkie warunki wzorca gatunkowego, ale to tylko dlatego, że zostały przytoczone we fragmentach. Z pewnością jednak odbiorca wyłowi je z potoku narracji i rozpozna jako swoisty „obcy” genologicznie element. Z punktu widzenia rozważań genologicznych można takie zabiegi traktować albo w kategoriach intertekstualności, albo jako wykładnik adaptacyjnej odmiany wzorca gatunkowego romansu wierszowanego. Jak już wspomniano, podobna sytuacja występuje w noweli, dlatego też należy mówić o specyficznej polifonii stylistyczno-strukturalnej badanych gatunków piśmiennictwa staropolskiego. Nieco innego wymiaru nabierze owa kwestia, gdy rozważać ją w perspektywie teorii dyskursu — o tym będzie mowa w dalszych częściach niniejszego artykułu.

Problemy struktury gatunkowej pozostają w związku z **aspektem stylistycznym** barokowego romansu wierszowanego, któremu warto poświęcić nieco uwagi. Utwór Korczyńskiego jest wysoko oceniany pod względem ukształtowania stylistycznego, badacze piszą o wirtuozerii (Grzeskowiak 1997, 2000), symfoniczności (Pollak 1966a), elegancji (Hernas 1998: 542—548), artyzmie (Weintraub 1977; Reczek 1991) dzieła. Wskazują liczne dowody wysokiego poziomu stylistycznego romanisu, sytuując go w obszarze najbardziej interesujących dzieł polskiego baroku. Pozostają więc zgodni, iż utwór ten jest wytworem niezwykle sprawnego pió-

ra<sup>8</sup>. W świetle opracowań literaturoznawczych autor *Wizerunku...* jest z pewnością świadomym twórcą swej epoki, zaznajomionym również z tradycją literacką i dziedzictwem polskiej kultury.

Sprowadzając problem do pewnej generalizacji, można stwierdzić, że styl *Wizerunku...* rozpięty jest między dwoma głównymi sferami języka — potocznością oraz artyzmem związanym z konwencją estetyczną poezji dworskiej i tradycją literacką całej staropolszczyzny. Związki z potoczną odmianą polszczyzny widoczne są przede wszystkim we fraszkach. Napotkać tu można wiele przykładów mowy dosadnej, kolokwialnej, a nawet wulgarnej. Oto kilka egzemplifikacji:

#### [6.] Co Bóg dał

Pyta raz dziecko matki, przez błahe odzienie:  
 „Cóż to masz” — patrząc na jej owo przyrodzenie.  
 „Ej, cóż mam mieć? Co Bóg dał!” — z gniewem matka rzecze,  
 potym z wstydem w ką, w lepszą kieckę się oblecze.  
 W kilka dni onoż dziecko mówi z swą macierzą:  
 „Mamusi, cóż dziś będziem jedli na wieczera?”  
 Matka: „Co Bóg dał, synku”. Ów w płacz na słowa te:  
 „Nie chcę ja jeść co »Bóg dał«!” — „Czemu?” — „Bo kosmate!”.

L II, 59—60<sup>9</sup>

#### [8.] At-że masz pasiecznik

„Jak w roju pszczoł znać matkę?” — pytam. Aż dziad śmieje:  
 „Jak insze mają cycki matki, tak i pszczele”.

L III, 74

#### [5.] Białe raki

Czemu, panny, rakami jajca zwiecie, proszę?  
 Że was szczypią? Toć prawda, ale nie kokosze.

L III, 73

#### [10.] I to figiel, ale prawdziwy

[...]  
 Ledwie rzekł, kilku z koni posiadali z kupy,  
 jegomości zewlekli marynały z dupy  
 i nawaliwszy dosyć świeżego nawozu,  
 w oneż go ustroili, przyniosszy [*sic!*] do wozu.

<sup>8</sup> Dotyczy to nie tylko samego poziomu językowego, ale także kreacji świata przedstawionego. R. Pollak pisze o niezwykle pogłębionej psychologicznej sferze utworu, przejawiającej się w mistrzowskim kreśleniu stanów emocjonalnych bohaterów utworu (Pollak 1966b). Inni badacze zauważają zdolność Korczyńskiego do trafnego kreślenia obrazu wizerunków przedstawicieli różnych nacji — Włocha i Polaka (Heska-Kwaśniewicz 1994).

<sup>9</sup> Po cytatach z fraszek podaję skrót cyklu i jego numer (po każdym punkcie występuje jeden cykl), zwanego przez Korczyńskiego „lanczaftem” (L), oraz numer strony.

I z żoną posadziwszy, rzekli jednostajnie:  
„W tym stroju, kto nie żołnierz, niech siedzi na łajnie”.

L VI, 127

#### [4.] Zegar samorodny

Zegarem samorodnym nazwę i napiszę  
naszę Grete, bo w nocy brząka, zawsze słyszę.

L VIII, 163

#### [8.] Czuł się na mocy

Skarży się przy spowiedzi małżonka na męża,  
że na nią sześćkroć co noc miłości oręza  
dobywa. Aż ksiądz na te poszóstne amory:  
„Tylko sześć razy?! Cóż to? Musi być, że chory!”.

L IX, 172

Przywołane ilustracje dowodzą ponadczasowości potocznej konceptualizacji świata zawartej w literaturze. Korczyński odwołuje się do chwytów powszechnie stosowanych w piśmiennictwie niższych rejestrów stylistycznych. Sięga do fizjologii człowieka, do sfery erotyki, cielesności, dodając tym samym własne kreski do szkicu swojej epoki. Podstawowym rysem jest tu leksyka dwu pól semantycznych: CZĘŚCI CIAŁA (*przyrodzenie — kosmate, cycki, jajca, dupa*) oraz CZYNNOŚCI FIZJOLOGICZNYCH I SEKSU (*brząkać ‘oddawać gazy’, nawalić świeżego nawozu ‘oddać kał’, dobywać oręza ‘odbywać stosunek płciowy’*). Często jest to słownictwo dosadne i wulgarne, bywa jednak, że autor korzysta z aluzji, ironii i wówczas — opierając fraszkę na znaczeniach kontekstowych leksemu — mówi o sprawach obscenicznym w sposób zawoalowany. Znamienne są odwołania do polisemii wyrazowej (*jajca, brząkać*), ale też do stereotypów kulturowych (nadaktywność seksualna mężczyzny; plotkarstwo księży i ich zainteresowanie sprawami alkowy). Ta dwubiegunowość dyskursu potocznego, przejawiająca się w zastosowanych środkach wyrazu i dzieląca ów dyskurs — by tak rzec — na odmiankę eksplicytną i implicytną, była znamionną cechą poetyki staropolskiej, zwłaszcza barokowej (Rejter 2006a: 187—219).

Wyznaczniki dyskursu potocznego w odmianie neutralnej (implicytnej) można zaobserwować w wypowiedziach bohaterów romansu, np.:

„Bracie cnotliwy, wiesz, że bez nagrody  
teskni praca jak kaczka albo gęś bez wody,  
a lub ją czasem karmią obietnic nadzieje,  
po staremu jak w suchym piasku ryba mdleje.  
I kur ostrorogi, co razem obiema  
prosto ku niebu patrzeć nie może oczema —  
tylko jednym do ziemi, drugim w niebo krzywa,  
nie grzebie tam, gdzie płonny łopian i pokrzywa,  
i chwasty beznasienne. Wtąż (*sic!*) i kokosz marna

nie szuka, kędy nie masz podobieństwa ziarna.  
 Lub to jeszcze znośniejsza, gdy kto sam dla siebie  
 prawie tak, jako ów kur albo kokosz grzebie,  
 ale darmo pracować koło czyjej sprawy,  
 nie tylko ręce, ale bolą i rękawy.  
 Nie chcę ja tedy tego, żebyś ty miał, bracie,  
 darmo sam i tam biegać o mojej prywacie.  
 Przyjmij to dziś naprędce, a proszę cię szczerze:  
 tak paniej twej, jak i mnie służ w tym procederze!”.

P V, 96—97

Przytoczona wypowiedź została oparta przede wszystkim na wyznacznikach języka potocznego nienacechowanego ekspresywnie, o czym świadczy między innymi leksyka współnoodmianowa. Użyte słownictwo dotyczy codziennego otoczenia człowieka, życia gospodarskiego: *kaczka, gęś, kokosz, kur, ryba, ziemia, ziarno, łopian, pokrzywa*. Obrazu dopełniają struktury porównawcze i frazeologizmy, np.: *bez nagrody teskni praca jak kaczka albo gęś bez wody; karmią obietnic nadzieje, po staremu jak w suchym piasku ryba mdleje; Lub to jeszcze znośniejsza, gdy kto sam dla siebie prawie tak, jako ów kur albo kokosz grzebie; po staremu; biegać po czyjej prywacie*. Niektóre z tych konstrukcji mają źródło w paremiach<sup>10</sup>, co jest dodatkowym sygnałem związku z potocznością. Także w wypowiedziach bohaterów napotkać można polszczyznę potoczną w odmianie nacechowanej. Ekspresywność komunikatu obecna jest tutaj często na wyższych niż leksyka piętrach dyskursu:

Tam wszedłszy, stroi dygi i komplement nowy,  
 aż Polak bez obłazu okrzyknie go słowy:  
**„Drwisz czy-li drogi pytasz? Czyś w łeb postrzelony,  
 masłokiem sensy- czy-li perdą zamroczony?  
 W gorączce to ty gadasz czy-li przez sen pono?  
 Do kogoś cię inszego, nie do mnie, posłono!  
 Jak ja twej nie znam paniej, tak mnie twoja pani,  
 chybaście już oboje dość rano pijani!  
 Idź precz, wywiedz się lepiej!”** — prawie z piorunową  
 furią odprawuje legację nową.

P II, 45

Wypowiedź skonstruowano w celu oddania wzburzenia emocjonalnego głównego bohatera — Polaka. Właściwie cała replika jest potokiem konstrukcji ekspresywnych, głównie frazeologicznych i składniowych (zdania wykrzyknikowe, nacechowane emocjonalnie pytania). Są wśród tych środków także przysłówia, o których będzie mowa w dalszych partiach niniejszego artykułu.

<sup>10</sup> Por. objaśnienia do tekstu źródłowego (K o r c z y ń s k i 2000: 248—249).

O powinowactwach stylu romansu Korczyńskiego z potocznością świadczą także niezwykle bogato reprezentowane w tekście przysłowia i zwroty przysłowiowe zanurzające tekst w żywym języku, w konkretnym dyskursie potocznego. Występują one zarówno w partiach narracyjnych dzieła, jak i we fraszkach, pełnią jednak różne funkcje. W poszczególnych punktach relacjonujących dzieje romansu Polaka z Włoszką przysłowia często stanowią istotny składnik wypowiedzi bohaterów, wzbogacając ekspresywny wymiar dialogu, przyczyniając się tym samym do charakterystyki protagonistów; we fraszkach zaś — stają się nie rzadko swoistym ośrodkiem semantycznym tekstu, bazą do rozważań etymologicznych, podstawą anegdoty. Bogactwo przysłów i ich funkcji w badanym utworze jest imponujące, liczbę paremii określa się na niecałe trzysta (Grzesiak 2000: 11). Przysłowia przewijające się właściwie nieustannie, bywają także głównym składnikiem wypowiedzi bohaterów. Oto replika Polaka w dialogu z flisem:

„Słuchaj jeno, flisie,  
**wywróć ja to kozuch na ciebie**, zda mi się!  
 Bardzo **z brzegu wylewasz**, prawie **na trzy zbyty!**  
 Za takie słowa trzeba, żebyś był zabity,  
 gdyby nie tu, ale nu, o trunek tu strona.  
 Ale przecie póki wiedz: **dość kozie ogona!**  
**Masz**, widzę, **już po dziurki!** Węder na pojazdy!  
 Nie flisowski to napój, **filozof nie każdy**  
**tak główne wino pije!** W **chomąt słomę wszędy**,  
**w kaftan bawełnę kładą!** **Dość kurowi grzędy**,  
**a on jeszcze wieże chce!** Dobra też **psu mucha**,  
 jak pospolicie mówiem. — Flis patrzy a słucha. —  
 Kwapisz się, a nie sporoć i jeszcze się z nami  
 w rzeczy wdajesz — a **ze psy w rząd, w taniec z kotkami!**  
 Komu się barziej mieszka, niechaj przodem biega!  
 Nam nic po kałauzu do morskiego brzegu!”.

P VIII, 153

W zacytowanym fragmencie rozmowy Polaka z flisem zawarto aż dziesięć przysłów i zwrotów przysłowiowych o różnej proveniencji, w większości odnotowanych w *Nowej księdze przysłów i zwrotów przysłowiowych polskich* (Krzyszczak, Świrk, red., 1969—1978). Paremie, przeważnie nieużywane we współczesnej polszczyźnie, pełnią tutaj funkcję ekspresywną, zbliżają wypowiedź do wzorca dyskursu potocznego. Dzięki obrazowości właściwej temu rodzajowi konstrukcji czynią z repliki Polaka tekst jędrny i dynamiczny, kontrastujący z językiem miłosnego flirtu, jakim posługuje się bohater w kontaktach z Włoszką.

Inaczej jest we fraszkach, gdzie przysłowie staje się podstawą gry słów, zabawy językowej, tak częstego w utworze Korczyńskiego środka wyrazu. Autor odwołuje się na przykład do humorystycznej trawestacji tekstu przysłowiowego:

**[11.] „Koza z woza — skąd to — kołom lżej”**

Pieszch drabów suplement drogą maszeruje,  
a tu na targ z wozem kóz chłop w błocie bobruje.  
Ratując, jedną z nich porwali do tropu,  
„Koza z woza, lżej kołom” — powiedziawszy chłopu.

L V, 107

Przekształcona paremia, funkcjonująca w polszczyźnie po dziś dzień (*Baba z wozu, koniom lżej.*) stała się ośrodkiem niewybrednej anegdoty, których bardzo dużo zawierają *lanczafty* pomieszczone w *Wizerunku*. Nierzadko Korczyński próbuje swych sił jako etymolog, materiałem dla tych zabiegów bywają między innymi przysłowia:

**[7.] „Mam ja z tobą na pieńku” — skąd to**

„Mam ja z tobą na pieńku” — skąd się to przysłowie wzięło? Ja tak rozumiem, nie wiem, jak kto powie: stamtąd, gdzie „pieńką” zowią konopie, być musi, przyszło to czy-li z Litwy, czy-li z Białej Rusi. Z ruska „maju na pieńku” to jest „na konopie”.  
Postronka, co-ć tak mówią, bardzo się bój, chłopie!

L VIII, 163

I znów autor przywołał znany i współcześnie zwrot przysłowiowy *mieć z kim na pieńku*, który przekornie wyjaśnia, odwołując się do pseudoetymologicznego sposobu rozumowania. Humorystyczny wymiar fraszki zawiera się także w odwołaniach do obcych kultur (litewskiej i białoruskiej), z którymi łączyły Polaków wielowiekowe, nie zawsze przyjazne stosunki.

Zamiłowanie do zabawy słowem, również tej opartej na swoistych figurach etymologicznych, widoczne jest często w *lanczaftach* właśnie, potwierdza zatem potoczną genezę tego typu zabiegów oraz ich wyrazistą, bo miniaturową skalę:

**[7.] Polskie „zaraz”**

„Zaraz” — prawdy zaraza, łgarstwa chodzi blisko;  
jak się czyta, tak i mknie z ust, tak i wspak ślisko.

L V, 106

**[8.] Prostack**

Znać się stąd prostackami chłopci nazywają,  
że, choć dróg kilka, wszystko prosto powiadają.

L VII, 141



[17.] **Zwierściadło**

„Zwierściadło” i „zwierciadło” — jak kto chce, tak zowie.

Oboje są przygodne jednak białej głowie.

Aleć przecie zwierściadło jest do przeglądania,  
zwierciadło do wiercenia — takiem jest zdania.

L I, 37

Autor dociera w swych etymologiach do pewnych wniosków natury filozoficznej, ontologicznej (*Polskie „zaraz”*), wykazuje się ponadto wyraźną świadomością językową (zauważa, że leksem *zaraz* jest palindromem). Nie stroni również od prostych skojarzeń, opartych na stereotypach związanych ze strukturą stanową ówczesnego społeczeństwa polskiego (*Prostak*) lub z postrzeganiem przedstawicieli płci żeńskiej (*Zwierściadło*). Kreatywność językowa zawiera się także w osobliwych konstrukcjach o charakterze dowcipów lingwistycznych (*za żart odżart* — L VIII, 165), żartów słowotwórczych (np. hiperzdrobnienie *roztropniusiuchniuteniutenieczenniusienień<a>* — L III, 72). Dotyczy to niekiedy całych tekstów opartych na oryginalnym zabiegu językowym. Znakomitym przykładem jest obszerna (licząca 66 wersów) przeplatana polszczyzną i łaciną fraszka *Ad Czytelnikum* (L IX, 174), w której autor użył słów łacińskich w formie poprawnej gramatycznie, do polskich natomiast dołączył łacińskie końcówki fleksyjne i także przyrostki słowotwórcze. Oto fragment:

[...]

Ast ego kupieckum nunquam szukando pożytkum  
nec uprzykrzonos passus cum w<i>atribus imbres,  
nec unquam czarnis iactatus fluctibus udane.  
Strachifero procul a morzo nec liktora noscens  
et quibus in sylvis rozbois vivere nati,  
skakant gwizdantes per skałas mille górali<sup>11</sup>.

[...]

L IX, 175

Zabawy językowe Korczyńskiego służyły również często eufonii, zastawiane niejednokrotnie na zasadzie przypadkowych skojarzeń brzmieniowych, stanowią znamieny rys stylistyki *Wizerunku...*, na co niektórzy badacze zwrócili uwagę już wcześniej (Weintraub 1977<sup>12</sup>, Grzeskowiak 2000: 9). Oto kilka przykładów: z *potrawami trwają* (P VI, 121), *roztruchan nastrychuje* (P VIII,

<sup>11</sup> „Ja zaś nigdy nie szukałem kupieckich zysków, nie narażałem się na uprzykrzone deszcze i wiatry, nie rzucały mną nigdy czarne fale wodne. Z dala od morza strach niosącego, nawet jego brzegów nie znałem ani tych stron, gdzie po lasach z rozboju skaczą po skałach, świstając, górale” (Tłum. R. Pollak). Korczyński 2000: 285—286.

<sup>12</sup> W. Weintraub pisze również o innych wykładnikach stylu romansu Korczyńskiego odsyłających do poziomu brzmieniowego języka, np. o strukturze rymowej tekstu.

152), *wino nowina* (P VIII, 152), a także przytoczone już *zwierciadło* — *zwierciadło* (L I, 37), *zaraz* — *zaraza* (L V, 106).

Prócz potoczności zwracają uwagę te obszary stylu, które wiążą badany tekst z konwencjami poetyckimi i estetycznymi barokowej literatury wysokoartystycznej, dworskiej. Przejawia się to między innymi w deskrypcjach postaci:

Z tym wszystkim niech mi kontr kto sławną przywiedzie  
w podczaszem Jowiszowym piękność, Ganimedzie,  
w myśliwym Adonidzie i, co się stał kwiatem,  
w Narcyzie — żaden gładysz z tych w urodzie bratem  
nie był tego Lechity z **kibici**, z **statury**.  
Malować było trzeba dzieło to z natury:  
przy **białej kompleksyj** dwa różowe kwiatki  
**zakwitały w jagodach**, a z **oczu gagatki**  
**strzygły sokolem wzrokiem**, zaś w **subtelnym cale**  
**wargach się wyrażały szkarłatne korale**.  
Męskie czoło brwią smukłą z samokrętym włosem  
ogrodziła natura zawieszistym nosem,  
z którego pospolicie o tajemnej mierze  
dama, iż nie zawiedzie, proporcją bierze,  
w Kupidynowym placu.

P I, 28

Po onej kortezyjej stroił się w te posły:  
przedrabował grzebieniem **łeb rudo zarosły**,  
włazł w zwierciadło, **cieniuchne wąsięta jak nitki**  
zostawione spod brzytwy muszce **trzebień brzydki**,  
przeciąga u halsztuka korony, forboty  
(jakać mi ładna sztuka — prawie do pozłoty!).  
**Czarne, krzywe i rzadkie tu i ówdzie z gęby**,  
**z rozciętej jako rydlem, wyglądały zęby**;  
**ta otworem stodoły pustej kształtem stała**,  
**a spodnia wargą szrodek brody całowała**.  
**Zyzowate w kąt kędyś, nie w zwierciadło, oczy**  
**zdzadzą się patrzeć, ospa twarz jako czerw toczy**.  
**Który przy Krzywym nosie tatarczana kropi**  
piega, on Tersytesów obraz czy Ezopi!

P II, 44

Pierwszy z przytoczonych opisów dotyczy Polaka<sup>13</sup>, jednego z głównych bohaterów romansu, drugi natomiast — włoskiego eunucha, który pośredniczył

<sup>13</sup> Co ciekawe, tylko opis mężczyzny jest tak kompletny, deskrypcja głównej bohaterki kobiecej — Włoszki, jest fragmentaryczna i rozproszona w tekście. Jest to zaskakujące o tyle, że to właśnie wizerunkom kobiet poświęcano najwięcej miejsca w literaturze i kulturze dawnych wieków (Kuchowicz 1992: 264–298; Ostaszewska 2001).

w nawiązaniu intrygi miłosnej między włosko-polską parą. Polak (*Lechita*) został przedstawiony wedle zasad deskrypcji postaci pięknych, eunuch (*trzebień*) — według prawideł stosowanych dla *descriptio personae* odnoszących się do osób brzydkich. Przyjrzyjmy się najpierw pierwszemu z portretów literackich. Młody bohater — Polak, został opisany w sposób do tej pory właściwy deskrypcji urodziwych dam. Czesław Hernas podkreśla nowatorstwo tej deskrypcji na tle barokowych opisów mężów odważnych i walecznych: „Młody Polak jest typem wytwornego amanta. W polskiej literaturze postać tego rodzaju umieszczano zazwyczaj wśród obrazków satyrycznych, szczególnie w typowym dla baroku przeciwstawieniu mężnych ojców i »zniewieściałych« synów. Korczyński respektuje to przeciwstawienie, nie obdarza swego bohatera zaletami rycerskimi, obywatelskimi, co więcej, rzeczywiście portretowi bohatera dodał nieco kobiecego wdzięku, ale nie ma w rysunku bohatera intencji satyrycznych” (Hernas 1998: 545). Na atrybuty deskrypcji odnoszącej się do kobiet zwraca również uwagę Danuta Ostaszewska, widząc w wizerunku Polaka przykład opisu „kawalera »wdzięcznej urody«” (Ostaszewska 2001: 167—168). Typowe dla staropolskiej, a zwłaszcza barokowej konwencji opisu pięknej kobiety rekwizyty to: *kibić*, *biała kompleksja* (‘cera’), *różowe kwiatki* — *jagody*, *gagatki* (‘odmiana ciemnego bursztynu’) — *oczy*, *szkarłatne korale* — *wargi*. Uderza natomiast końcowa partia deskrypcji urodziwego kawalera, przywołująca stereotypowo utrwaloną w kulturze opinię o wprost proporcjonalnej zależności między rozmiarem nosa i męskiego przyrodzenia. Cytowany już C. Hernas tak interpretuje ten zabieg: „[...] w końcowych wierszach portretu wprowadzony został zupełnie inny typ metafory, wulgarnej i wyrazistej, i właśnie to połączenie galanterii dwornej z jaskrawą zmysłowością stanowi znamienne cechy portretu bohatera i stylu opowieści” (Hernas 1998: 545). Dalej uczony podkreśla związki utworu Korczyńskiego z konwencją poezji dworskiej baroku oraz z folklorem, co zapewniało harmonijne współegzystowanie różnych wyznaczników stylistycznych dzieła. Wydaje się jednak, że należy wskazać także sygnalizowany wcześniej związek tekstu z potoczną odmianą polszczyzny, co będąc charakterystyczne dla gatunków nieskodyfikowanych epok dawnych, zbliżało je do obszaru literatury popularnej. Zanurzenie w różnych wzorcach dyskursywnych potwierdza druga deskrypcja, mieszcząca się w konwencji barokowych opisów osób brzydkich. Brzydotę traktowano w piśmiennictwie staropolskim jako komplementarną wobec piękna, występowała jednak na jego tle, a środki językowe wyzyskiwane na potrzeby opisów postaci brzydkich pozostawały najczęściej neutralne stylistycznie, zyskiwały wymiar aksjologiczny dopiero w kontekście ich użycia oraz w zestawieniu ze wzorcami deskrypcji piękna (Ostaszewska 2001: 180—195). W opisie eunucha nie brak jednak określeń literalnych (*trzebień brzydki*, *zyzowate oczy*), uzupełnionych dodatkowo konstrukcjami porównawczymi (*cieniuchne wąsietta jak nitki*; *z gęby, z rozciętej jako rydlem*; *ospa twarz jako czerw toczy*) tak cha-

rakterystycznymi dla deskrypcji osób brzydkich (O s t a s z e w s k a 2001: 169—178, 180—195).

Wyrazistą i dobrze rozpoznawalną cechą literatury barokowej stanowi też konceptyzm. Konceptów w rozumieniu wysokoartystycznego wzorca konstrukcyjnego jest u Korczyńskiego niewiele, niemniej występują. Oto jeden z nich:

W lot gdy się szczerze począł mieć junak do żony  
 cudzej po obietnice, skwapliwe zapąły  
 w lot po długich przemorach kilka opłoniały  
 razy jeden z drugim. A tak łowny kotek  
 swawolną myszką swoich dokończył pieszczotek.  
 Zganił jej bezpieczeństwo, znać dając, iż bliska  
 swej zguby myszka, gdy się wda z kotem w igrzyska.  
 Już też na ten hak całe przyszła, że surowem  
 u czatownego kota stała się obłowem;  
 już kot dokazał, łasy na taką zwierzynę,  
 że nią z zgłodniałych zębów obtarł oskominę.  
 Ale dość o tym kotku!

P VIII, 143—144

Koncept służy tutaj opisowi gry miłosnej dwojga kochanków — głównych bohaterów romansu. Odwołano się do paraleli aktu seksualnego i „zabawy” kota z myszką. W tym koncepcie mieści się poważny ładunek konwencji kulturowych związanych ze zdobywaniem kobiety przez mężczyznę, jej słabości, a jego władczości i dominacji seksualnej, kobiecej kokieterii, a także skonwencjonalizowanej potocznej (o ludowej proveniencji) konceptualizacji świata ludzi jako silnie związanego ze światem przyrody. Jednocześnie użyto w celu izolowania eksplicytnej leksyki erotycznej łatwo rozpoznawalnych rekwizytów: *łowny kotek* — namiętny kochanek, *myszka* — uległa, chociaż kokieteryjna kochanka, *zguba* — spełnienie aktu płciowego, *hak* — fallus, *obłów* („trofeum”) — oddana kochanka, *zgłodniałe zęby* — męskie pożądanie. Koncept jest jednak konsekwentny i w kontekście całego utworu dość oryginalny.

Związki utworu z tradycją barokowej literatury wysokoartystycznej poświadczają niezwykle bogato reprezentowane w romansie Korczyńskiego rekwizyty antyczne i mitologiczne. Występują w różnych miejscach tekstu, zarówno w części narracyjnej, jak i we fraszkach (choć tu ich mniej). Co znamienne dla analizowanego tekstu, często pojawiają się we fragmentach rozpoczynających daną część fabularną (*punkt*):

Teraz, teraz ja ciebie, **helikońska córo**,  
**Klijo**, wzywam: w me wieszczym duchem dmucha<j> pióro  
 i nowym entuzjazmem cerebelu z głową  
 podsyć, gdy już zaczynam rzecz w sobie takową.

P II, 38

Nazajutrz, gdy się krwawa z wód morskich wynurzy  
**Jutrzenka** i pochmurne niebo purpurzy,  
 przed Słońcem marszałkując, które zwykle torem  
 na czworokonnem wozie biegiem bardzo sporem  
 leciało nad obłoki, Włoch szedł do ratusza.

P III, 63

Zaś skoro się nazajutrz zaćmiona odchmurzy  
 noc, **złotowłosey Febus** z morskich się wynurzy  
 głębi z rumianą twarzą, a **Faetonowe**  
**woźniki**, przepryskując, rzeniem z ziół perłowe  
 strzęsły rosy — Włoch zaraz szedł do magistratu.

P VI, 109

Rekwizyty kultury antycznej połączone z wyszukaną składnią i metaforą współtworzą podniosły nastrój tekstu, pozorując poważny ton utworu, który najczęściej w dalszych partiach rozdziału zostaje rozwiany i przesilony urozmaiconymi środkami właściwymi dyskursowi potocznemu.

Pomostem między potoczną odmianą polszczyzny i językiem poezji dworskiej są epitety złożone, których w dziele Korczyńskiego jest bardzo wiele. Poeta chętnie sięga po *composita*, jednak kontekstowe ich użycie sygnalizuje różnicowaną funkcję tej leksyki. Nie brak formacji oryginalnych i interesujących pod względem semantycznym i stylistycznym, np.: *białostrusi ogonek* (P VI, 122), *chleborodne sagi* (P I, 27), *ciemnopióry mrok* (P V, 94), *cukrorodna trzcina* (P VIII, 156), *dwojwierchy Parnas* (P V, 97), *miesiąc* („księżyc”) *dwurogi* (P III, 66), *małoznaczny wąs* (P IV, 79), *mlekoopłonne pożytki* (P VIII, 155), *głos ogromnowdzięczny* (P I, 30), *prędkonogi sprawniś* (P V, 96), *wierbolistne brzoskwinie* (P I, 27), *złotoblaski Tytan* („słońce”) (P II, 50), *stonie* („słońce”) *złotoskronie* (P V, 100). Napotkać można również przykłady raczej mało zaskakujące, niepoświadczające inwencji twórczej Korczyńskiego, obecne (choćby potencjalnie), jak się zdaje, w języku ówczesnym, nie tylko artystycznym, np.: *czworokonny wóz* (P III, 63), *siedmiolby smok* (P IV, 81), *Argus stuooki* (P VIII, 149), *trzypióry ogon* (L II, 61), *wojnowładny Mars* (P V, 103), *złotowłosey Febus* (P VI, 109). Warto zaznaczyć, iż *composita* występują, pełniąc funkcję epitetu, w przeważającej większości w partiach narracyjnych utworu, zdecydowanie rzadziej natomiast we fraszkach, co świadczy o przemysłanej koncepcji stylistycznej tekstu. Korczyński widział najpewniej w strukturach złożonych przede wszystkim środek wyrazu artystycznego, wykładnik języka literatury pięknej, konwencji tego typu piśmiennictwa. Poświadczą to jednoznacznie historia literatury polskiej — wszak epitety złożone stosował już Jan Kochanowski (R o s p o n d 1961: 207; R e c z e k 1991: 146), twórcy barokowi zaś wyzyskali je ze zwielokrotnioną siłą.

Poziom stylu badanego tekstu jest niezwykle złożony. W tej sferze romans wierszowany jawi się jako gatunek stylistycznie polifoniczny i wielobarwny, co

poniekąd odzwierciedla specyfikę stylową baroku (Skubalanka 1984: 83—122). Nie jest to nic zaskakującego w kontekście całego wizerunku literatury staropolskiej, zwłaszcza barokowej. Obowiązujące wówczas tendencje były komplementarne. Wiele nurtów literatury barokowej (ale także epok wcześniejszych i oświecenia) nie ma zresztą jednoznacznych wykładników. Tak jest na przykład z manieryzmem — którego pierwiastki dostrzegają uczeni także w tekście Korczyńskiego (Wilkoń 2002: 68) — wciąż na nowo interpretowanym i definiowanym (Mrowcewicz 2005). *Wizerunkowi* przypisuje się również cechy stylu rokokowego (Hernas 1998: 542—548; Wilkoń 2002: 70), jako bliskiego manierystycznemu: „Styl rokokowy w poezji miał swoje »wypustki« w XVII wiek (nie mówiąc już o antyku), dodając do wyrafinowanej poezji manierystycznej cechy takie, jak: przejawy feminizacji w poezji [...], hedonizm estetyczny, kreacje kobiety-dziecka [...], wdzięki i delikatność urody nie tylko bohaterów, ale i roślin [...]” (Wilkoń 2002: 70). Rokoko, z jednej strony (rzadziej) pojmowane jako schyłkowy nurt baroku, z drugiej — jako jeden z trzech głównych (obok klasycyzmu i sentymentalizmu) prądów oświeceniowych, także należy do formacji wymykających się jednoznacznej definicji i ocenie, zwłaszcza w literaturze (Kostkiewiczowa 1975: 317—453; Rabowicz 2002). Styl poddany analizie romansu określa się ponadto jako marinistyczny (Weintraub 1977; Wilkoń 2002: 76; Mrowcewicz 2005: 71), wiążąc go tym samym z najważniejszym chyba stylem indywidualnym epoki baroku. Wszelkie — a wymienione tu wcześniej to z pewnością nie wszystkie — wyznaczniki rozmaitych stylów i prądów zaświadcza, iż można mówić co najwyżej o pewnych tendencjach czy odcieniach stylowych, mając na uwadze rozmycie gatunkowo-stylistyczne form komunikacji nie tylko współczesnej, ale także właściwej okresom minionym. Warto ponadto poszukiwać pomostów między epokami czy prądami, wskazywać pewną ciągłość kulturową<sup>14</sup> obcowania językowego przedstawicieli danej formacji cywilizacyjno-społecznej.

Na koniec warto przynajmniej nieco uwagi poświęcić **aspektowi funkcjonalnemu** wierszowanego romansu barokowego. Należy przypuszczać, że ciekawsze wnioski będzie można sformułować, jeśli problematykę pragmatyczną gatunku rozważy się w perspektywie dyskursu. Gdyby pozostać na poziomie tradycyjnie pojętej funkcji *genre'u*, właściwie należałoby poprzestać na stwierdzeniu, iż wierszowany romans barokowy (w ogóle: staropolski) związany jest przede wszystkim z funkcją estetyczną, autoteliczną, przypisywaną literaturze pięknej. Nieco bardziej zagłębiając się w te kwestie, można by wskazać jeszcze dydaktyzm i ludyczność badanego gatunku jako jedno z cech piśmiennictwa

<sup>14</sup> Por. np.: „Cechy twórczości rokoka pozwalają ostrzej określić genetyczne powiązania między oświeceniem a barokiem oraz między oświeceniem a romantyzmem” (Rabowicz 2002: 527).



popularnego wieków dawnych. Należy przypuszczać, że kluczem do pragmatyki wierszowanego romansu barokowego jest właśnie dyskurs literatury popularnej, ale rozumianej szerzej — jako pewna konwencja związana z pojęciem komunikacji społecznej, z bagażem pewnej ideologii, określonego systemu wartości. Jest to bliskie rozumieniu dyskursu w ujęciu Michela Foucaulta, którego koncepcję ostatnio próbuje się adaptować do lingwistyki (Witosz 2008b). Tak sprofilowane dociekania pozwolą niektóre aspekty komunikacji dookreślić — zwłaszcza te, które wymykają się refleksji genologicznej czy funkcjonalnocylistycznej<sup>15</sup>.

Nie wszystkie zaproponowane przez Bożenę Witosz (2008b) wyznaczniki dyskursu można będzie zaobserwować czy w satysfakcjonującym stopniu opisać w literaturze popularnej w ogóle, bądź nawet w pojedynczych odmianach gatunkowych jej obecności w uniwersum komunikacyjnym, niemniej należy sądzić, że koncepcja ta jest niezwykle inspirująca do dalszych poszukiwań wykładników genologicznych i komunikacyjnych piśmiennictwa popularnego, zwłaszcza dawnego. W wypadku romansu, nie tylko wierszowanego, kluczowe, chociaż trudne do jednoznacznego uchwycenia, jest z pewnością kryterium tematyczne. W wypadku utworu Korczyńskiego i wielu innych romansów staropolskich zamyka się ono w szerokim obszarze tematyki miłosnej, a ta w dawnej literaturze podlegała daleko idącej konwencjonalizacji<sup>16</sup> i stanowiła jeden z najczęściej podejmowanych tematów, szczególnie w piśmiennictwie popularnym.

Jako wyrażnie złożona przedstawia się kwestia podmiotu tego typu piśmiennictwa, chociaż pewne próby interpretacji można poczynić. W wypadku literatury popularnej podmiot może zostać właściwie utożsamiony z autorem tekstu. Jest on uwikłany w rozmaite — estetyczne, retoryczne, stylistyczne — konwencje epoki z jednej strony, z drugiej zaś — wykazuje silne powiązania z żywiołem potoczności jako ponadczasowym twórcywem popularnych gatunków nieskodyfikowanych (Rejter 2006a, 2008). Mowa zatem o podmiocie jako jednym z podstawowych wykładników dyskursu, silnie skontekstualizowanym (Witosz 2008a) — w sensie kulturowym, estetycznym, historycznym i społecznym. Jego postawa i punkt widzenia zasadzają się na wspólnotowej wizji świata, w tym wypadku wyznaczonej przede wszystkim granicami szeroko pojętej wspólnoty kultury śmiechu, znakomicie opisanymi przez historyków kultury czy filozofów (np. Bachtin 1975; Huizinga 1998). Dyskurs literatury popularnej wieków dawnych charakteryzuje także skłonność podmiotu

<sup>15</sup> Jak pokazuje Bożena Witosz (2008b), poziom dyskursu jako podstawa rozważań nad komunikacją sprawdza się wtedy, gdy mamy do czynienia z różnymi stylowo i gatunkowo fenomenami tekstowymi, połączonymi jednak wspólnym — szeroko pojętym — elementem pragmatycznym. Badaczka udowadnia to na przykładzie dyskursu feministycznego.

<sup>16</sup> Dowodzą tego choćby badania narratologiczne nad barokowym romansem (Borusiewicz 2009).

do dydaktyzmu, który przejawia się właśnie w takich gatunkach, jak nowela czy romans. Ludyczność i dydaktyzm zakreslają również obszar aksjologiczny tego dyskursu, wyzyskujący głównie wspólnotową wizję świata opartą na konceptualizacji potocznej (np.: opozycja swój — obcy, stereotypy językowo-kulturowe, konwencja „świata na opak”), ale czerpiący też z bogatego źródła, jakim są wszelkie konwencje epoki (konceptyzm, wirtuozeria językowa, określone zasady organizacji tekstu *etc.*). Badacze często wskazują aspekt ludyczny *Wizerunku* Korczyńskiego, akcentując wyrazistą skłonność autora do pozytywnej waloryzacji zabawy, manifestującą się zarówno w samej fabule, jak i w warstwie formalnej utworu (Weintraub 1977; Hernas 1998: 542—548). Wymiar dydaktyczny stawiany jest zazwyczaj na drugim miejscu, zwłaszcza że w staropolszczyźnie, głównie za sprawą powszechności zawieranych małżeństw kontraktowych, wymuszanych konwencją społeczną, swoboda erotyczna była traktowana dość liberalnie (Lisak 2007). Sam Korczyński sformułował wprawdzie w znaczący sposób tytuł swego dzieła (*Wizerunek złocistej przyjaźni zdrady mężowi bystrej żony abrysowany na przestrożę [...]*), jednak chociażby sama postawa narratora zdaje się stawiać tę informację pod znakiem zapytania: „Opowiadający otwarcie komentuje postępowanie romansowych postaci, ale czyni to w taki sposób, że jego rzekome zapędy moralizatora okazują się [...] jawną kpina. Przede wszystkim bardzo wyraźnie widać, po czyjej stronie leży sympatia narratora” (Maciejewska 2001: 125). Podmiot tekstu wyraźnie sympatyzuje z Polakiem, do Włocha odnosząc się z rezerwą doprawioną ironią. Autor pozostał jednak w zgodzie z konwencją obyczajową (moralny postulat wierności małżeńskiej i przyjacielskiej uczciwości), skoro nawet w kluczowym segmencie delimitacyjnym tekstu, w przedmowie (zatytułowanej *Czytelniku*), zawarł moralizatorską intencję:

Wystawieć kawalera, który lub pod znakiem  
Marsowem w krwawem boju walecznem junakiem  
nie był przy trąbach, surmach ani bębnach hucznych,  
lecz w Wenerzynym placu przy fortelach sztucznych  
i słodkodźwiękiej lutni, atoli go mogę  
podać, jednak nie na wzór, ale na przestrożę  
to jest mężom żon bystrych i do tego celu  
zmierzam [...].

Tych bowiem na świecie  
pełno jest, którzy, nim co na swój kształt wyszpocą,  
powierzchnową przyjaźnią skrytą zdradę złocą.  
[...].

Korczyński 2000: 23

Można jednak uznać tę deklarację za powierzchowną, zwłaszcza że elementy ramowe dzieła staropolskiego pełniły rozmaite funkcje, również mistyfikacyj-

ne<sup>17</sup> (O c i e c z e k 1982, 2003). Taka interpretacja przekonuje — zwłaszcza w zestawieniu przedmowy z częścią właściwą dzieła. Powinno się zatem uznać te próbki dydaktyczne *à rebours* za dopełnienie żartobliwej wymowy romansu. Widać jednak, że wyróżnione podstawowe wykładniki aksjologiczno-ideowe dyskursu literatury popularnej wieków dawnych, jakimi są ludyczność i dydaktyzm, pozostają względem siebie w skomplikowanych i niejednoznacznych relacjach. Z tych napięć może wszakże wynikać specyfika wyróżnionego typu piśmiennictwa. Konieczne są z pewnością kolejne weryfikacje tego problemu dokonane na szerszym materiale badawczym.

\*  
\*      \*

Przeprowadzona obserwacja zdaje się wskazywać kilka głównych cech barokowego romansu wierszowanego, pojmowanego jako fenomen szeroko rozumianej komunikacji społecznej. Obserwacja trzech wybranych poziomów gatunku: strukturalnego, stylistycznego i pragmatycznego (poszerzonego do obszaru dyskursu), dowodzi, iż właśnie tego rodzaju kompleksowa refleksja nad staropolskim uniwersum genologicznym może dać ciekawe rezultaty. Oto bowiem analizowany gatunek okazuje się tworem komunikacyjnym o znaczącym stopniu polifoniczności, zawieszonym właściwie pomiędzy dwoma podstawowymi dla niego dyskursami nadrzędnymi (hiperdyskursami?): potocznym i artystycznym, które zespolone z sobą na zasadzie komplementarności wyznaczają mapę dyskursu piśmiennictwa popularnego. I to właśnie na poziomie dyskursu dochodzi do swoistego połączenia różnych gatunków pozostających względem siebie w relacji pokrewieństwa — dyskursywnego właśnie. Takie genry, jak: nowela, romans czy facecja, spotykają się na poziomie dyskursu, który tłumaczy ich podobieństwa na różnych poziomach genologicznych. Miejsca wspólne to, upraszczając, schematyzm ideowy czy opozycja wobec gatunków wysokoartystycznych (przy zachowanych, szeroko rozumianych relacjach intertekstualnych). Pozostaje jednak jeszcze problem zróżnicowania dyskursu, który w tym wypadku widoczny jest także w poszczególnych cechach gatunkowych. Wydaje się, że romans od noweli i facecji dzieli przede wszystkim struktura i kompozycja (duże rozmiary utworu, częstsza niż w wypadku noweli i facecji skłonność do adaptacji innych wzorców gatunkowych). Należy ponadto wskazać również na tematykę — w przypadku romansu barokowego przeważały fabuły skupione wokół kwestii sentymentalnych, miłosnych. Wymaga to jeszcze dalszych badań. Trzeba jednak pamiętać, że w opracowaniach literaturoznawczych dotyczących piśmiennictwa staropolskiego — o czym wspomniano we wstępnej części ni-

<sup>17</sup> Ciekawym, acz jaskrawym przykładem gry z konwencją są elementy ramowe dzieła w literaturze sowizdrzalskiej (O c i e c z e k 1982: 111—129).

niejszego artykułu — funkcjonują różne etykiety gatunkowe w odniesieniu do tych samych tekstów. Należy sądzić, że dalsze dociekania prowadzone z perspektywy genologii lingwistycznej, między innymi wzbogacającej analizy literaturoznawcze o pojęcie ciągu gatunkowego czy czerpiącej z teorii prototypu<sup>18</sup>, pozwolą te kwestie rozwiązać lub przynajmniej nieco uściślić i uporządkować.

### Tekst źródłowy

Korczyński A., 2000: *Wizerunk złocistej przyjaźni zdrady*. Wyd. R. Grześkowiak. Warszawa.

### Literatura

- Bachtin M., 1975: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A., A. Goreniewie. Oprac., wstęp, komentarze S. Balbus. Kraków.
- Bohuszewicz P., 2009: *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*. Toruń.
- Freudenberg O.M., 2005: *Semantyka kultury*. Red. D. Ulicka. Wstęp W. Grajewski. Kraków.
- Grześkowiak R., 1997: *Poeta z logogryfu. O „Wizerunku złocistej przyjaźni zdrady” Andrzeja Korczyńskiego*. „Teksty Drugie” nr 4, s. 51—67.
- Grześkowiak R., 2000: *Wprowadzenie do lektury*. W: Korczyński A.: *Wizerunk złocistej przyjaźni zdrady*. Wyd. R. Grześkowiak. Warszawa, s. 5—19.
- Hernas C., 1998: *Barok*. Warszawa.
- Heska-Kwaśniewicz K., 1994: *Adama Korczyńskiego Złocista przyjaźni zdrada, czyli Polaka portret własny*. W: Malicki J., Wilczek P., red.: *Kolokwia polsko-włoskie*. T. 2: *Kultura baroku i jej tradycje*. Katowice, s. 127—134.
- Huizinga J., 1998: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa.
- Kostkiewiczowa T., 1975: *Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa.
- Krzyżanowski J., 1962: *Romans polski wieku XVI*. Warszawa.
- Krzyżanowski J., Świrko S., red., 1969—1978: *Nowa księga przysłów i wyrażań przysłowiowych polskich*. T. 1—4. Warszawa.
- Kuchowicz Z., 1992: *Człowiek polskiego baroku*. Łódź.
- Lisak A., 2007: *Miłość staropolska. Obyczaje — intrygi — skandale*. Warszawa.
- Maciejewska I., 2001: *Narracja w polskim romansie barokowym*. Olsztyn.
- Michałowska T., 1972: *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*. W: Pelc J., red.: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria I. Wrocław.

<sup>18</sup> Więcej na ten temat w syntezie B. Witosz (2005).

- Michałowska T., 1982: *O „gatunku” w poetyce i w poezji staropolskiej*. W: Eadem: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa, s. 99—137.
- Michałowska T., 1998a: *Gatunek literacki*. W: Michałowska T., red.: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — Renesans — Barok*. Wrocław, s. 280—287.
- Michałowska T., 1998b: *Romans*. W: Michałowska T., red.: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — Renesans — Barok*. Wrocław, s. 822—829.
- Michałowska T., 1998c: *Stosowność*. W: Michałowska T., red.: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — Renesans — Barok*. Wrocław, s. 887—896.
- Mrowcewicz K., 2005: *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm — manieryzm — barok. Studia nad poezją XVII stulecia*. Warszawa.
- Ocieczek R., 1982: „Sławorodne wizerunki”. *O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*. Katowice.
- Ocieczek R., 2003: *Przedmowy w książkach wieku XVII*. W: Eadem: *Studia o dawnej książce*. Katowice, s. 29—43.
- Ostaszewska D., 2001: *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy — konwencje — stereotypy*. Katowice.
- Pollak R., 1966a: *Barok w „Złocistej przyjaźni zdradzie”*. W: Idem: *Wśród literatów staropolskich*. Warszawa, s. 461—480.
- Pollak R., 1966b: *Obserwacje psychologiczne w powieści Korczyńskiego*. W: Idem: *Wśród literatów staropolskich*. Warszawa, s. 481—497.
- Pollak R., 1966c: *W kręgu zjawisk słuchowych*. W: Idem: *Wśród literatów staropolskich*. Warszawa, s. 498—507.
- Rabowicz E., 2002: *Rokoko*. W: Kostkiewiczowa T., red.: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław, s. 520—527.
- Reczek J., 1991: *Uwagi o języku utworów Adama Korczyńskiego. (Przyczynek do dziejów języka polskiego na Rusi Czerwonej w XVII w.)*. W: Idem: *Polszczyzna i inne języki w perspektywie porównawczej*. Wrocław, s. 137—148.
- Rejter A., 2003: *Metatekstowy wymiar fragmentów zapowiadających (tzw. argumentów) Psalterza puławskiego*. W: Kleszczowa K., Sobczykowa J., red.: *Śląskie studia lingwistyczne*. Katowice, s. 227—237.
- Rejter A., 2006a: *Dialog w staropolskiej literaturze popularnej — między potocznością a polifonią dyskursu*. W: Kita M., Grzenia J., red.: *Czas i konwersacja. Przyszłość i teraźniejszość*. Katowice, s. 131—145.
- Rejter A., 2006b: *Leksyka ekspresywna w historii języka polskiego. Kulturowo-komunikacyjne konteksty potoczności*. Katowice.
- Rejter A., 2007: *Z problematyki przeobrażeń gatunków literatury popularnej*. W: Ostaszewska D., red.: *Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 3: Gatunek a odmiany funkcjonalne*. Katowice, s. 224—231.
- Rejter A., 2008: *Semantyczne i stylistyczne uwikłania gatunku. Z rozważań nad staropolską nowelistyką*. W: Szczepankowska I., red.: *Styl a semantyka*. Białystok, s. 44—60.
- Rejter A. [w druku]: *Słownictwo w opisie gatunku mowy — staropolski romans a nowela (na przykładzie „Nadobnej Paskwaliny” Samuela Twardowskiego i jej anonimowego prozatorskiego pierwowzoru)*. W: *Język pisarzy II. Problemy słownictwa*. Warszawa.

- Rospond S., 1961: *Język i artyzm językowy Jana Kochanowskiego*. Wrocław.
- Skubalanka T., 1984: *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław.
- Tomlin R.S., Forrest L., Pu M.M., Kim M.H., 2001: *Semantyka dyskursu*.  
W: Dijk T. van, red.: *Dyskurs jako struktura i proces*. Przeł. G. Grochowski. Warszawa.
- Weintraub W., 1977: *Uwagi o artyzmie „Złocistej przyjaźni zdrady”*. W: Idem: *Od Reja do Boya*. Warszawa, s. 154—164.
- Wilkoń A., 2002: *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Język i style literatury barokowej*. Kraków.
- Witosz B., 2005: *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*. Katowice.
- Witosz B., 2008a: *Podmiot w stylistyce wobec różnych koncepcji podmiotowości w dyskursie współczesnej humanistyki*. W: Bartmiński J., Pajdzińska A., red.: *Podmiot w języku i kulturze*. Lublin, s. 123—137.
- Witosz B., 2008b: *Stylistyczne aspekty dyskursu feministycznego. (Wokół znaczenia terminu dyskurs w tekstologii lingwistycznej)*. „Stylistyka” nr 17: *Znaczenie i styl*, s. 17—40.

Artur Rejter

# A BAROQUE RHYMING ROMANCE — PROBLEMS OF GENRE AND DISCOURSE ON THE EXAMPLE OF WIZERUNK ZŁOCISTEJ PRZYJAŹNIĄ ZDRADY BY ADAM KORCZYŃSKI

## S u m m a r y

The article constitutes an attempt to show genre features in the perspective of a linguistic geneology — a Baroque rhyming romance and definition of its place in the universum of the contemporary education. Observations were conducted on the basis of the work by Adam Korczyński entitled *Wizerunk złocistej przyjaźni zdrady*. The investigations presented in the text point to several main features of the Baroque rhyming romance understood as the phenomenon of a widely understood social communication. The observation of three selected genre levels: a structural, stylistic, and pragmatic one (extended to discourse area) proves that this type of complex reflection on an Old-Polish genological universum may give interesting results.

The genre analysed turns out to be a communicative product of an important degree of polyphonicity, actually suspended between two overriding discourses basic for it: a colloquial and artistic one which combined with each other on the basis of complementariness define the map of the discourse of popular writing. And this is at the level of discourse that a peculiar combination of various genres being in the relationship of a discursive similarity to one another takes place. There is however a problem of discourse diversification which, in this case, is also visible in particular genre features. It seems that it is above all structure and composition that differentiates a romance from facetiae. Besides, one has to point to the subject matter. In the case of a Baroque rhyming romance, plots centred around sentimental and love issues prevailed.



Artur Rejter

LA ROMANCE BAROQUE VERSIFIÉE — PROBLÈMES DU GENRE  
ET DU DISCOURS (A L'EXEMPLE DE *WIZERUNK ZŁOCISTEJ PRZYJAŹNIA  
ZDRADY* D'ADAM KORCZYŃSKI)

R é s u m é

L'article constitue une tentative de démontrer les traits caractéristiques du genre — dans la perspective de la génologie linguistique — d'une romance baroque versifiée et de déterminer sa place au sein de l'univers de la communication de l'époque. Les observations sont faites à l'exemple de l'oeuvre d'Adam Korczyński intitulée *Wizerunk złocistej przyjaźni zdrady*. Les délibérations, présentées dans le texte démontrent quelques traits généraux de la romance baroque versifiée, saisie comme un phénomène d'une communication sociale largement comprise. L'observation de trois niveaux choisis du genre : structural, stylistique et pragmatique (élargi sur l'espace du discours) prouve que la réflexion complexe de ce type sur l'univers génologique de l'ancienne Pologne peut donner des résultats intéressants.

Le genre analysé s'avère être une création de communication avec un grand degré de polyphonie, suspendu entre deux discours cruciaux pour lui : familier et artistique, qui, liés ensemble de manière complémentaire, retracent une carte du discours de la littérature populaire. C'est au niveau des discours, une union de deux genres s'opère ; ils restent dans une relation de filiation du discours. Cependant encore le problème de la différenciation du discours, qui y est visible aussi dans des traits génologiques, se pose. Il semble que la romance diffère de la nouvelle et de la « facetia » avant tout par la structure et la composition. En plus, il faut souligner sa thématique — dans le cas de la romance baroque des trames organisées autour des questions sentimentales, amoureuses sont plus présentes.